Los Caballeros Andantes

Con la espada en una mano para ganar su fortuna y la vihuela en la otra para conquistar el amor, el caballero andante encarnó un prototipo de héroe que hizo furor en la Baja Edad Media. Escritores, trovadores y juglares contribuyeron a dar vida al mito

La búsqueda de dama y fortuna
Andrea Barluchi

Un oficio de nobles
Yolanda Godoy y Alberto Magnani

Arrebato y castigo
Franco Franceschi

Maridos en peligro
Stefano Torelli

Amor loco
Marina Montesano

Don Quijote no estaba solo
José-Luis Martín

La búsqueda de dama y fortuna

El segundón abandonaba su casa y se dedicaba a la profesión de las armas, recorriendo las tierras justando y combatiendo, siempre a la espera de alcanzar el amor de una dama que le redimiera de la soledad y la pobreza

Andrea Barlucchi
Profesor de Historia Medieval

Asalto cortés al castillo del amor, grabado en el reverso de un espejo de marfil (Florencia, Museo del Bargello), página anterior**. La mancheta del dossier es una composición que funde una capitular de las *Sentencias de Pedro Lombardo* (siglo XIII) con la xilografía de portada de la edición castellana, de 1511, de *Tirante El Blanco*.**

UNO DE LOS EPISODIOS MÁS SABROsos del *Quijote* es sin duda aquel de la noche que pasa en la venta, en su segunda salida. Baldado por los golpes recibidos en su anterior aventura, don Quijote yace en un jergón creyéndose en un gran castillo, cuando se le acerca a tientas Maritornes, criada de costumbres ligeras que trata de reunirse con su amante ocasional, un arriero. Se la describe contrahecha, más fea que un pecado y con aliento fétido, pero para don Quijote sólo puede tratarse de la hermosa hija del señor del castillo que, enamorada de él, está dispuesta a ofrecérsele para una noche de placer.

Él trata, de muy pulidas maneras, de oponer a lo que considera insinuaciones de la mujer, la excusa de su compromiso amoroso con la dama de su corazón, la pueblerina Dulcinea del Toboso. Hasta que el arriero, temblando de cólera y deseo, le empieza a sacudir a modo, desencadenando un cisco general. Nuestro maduro y atribulado hidalgo, perdido en su propio delirio, había "leído" la situación bajo la influencia de los parámetros transmitidos por tantos y tantos volúmenes de literatura cortés, ávidamente devorados. No hacía otra cosa que tratar de interpretar su papel ajustándose a los cánones establecidos de comportamiento.

Pero, ¿cuál era la realidad que se encontraba tras este tipo de literatura, de la que se alimentaba y a la que se dirigía? Para contestar a esta compleja pregunta debemos naturalmente abandonar la época plebeya, ingrata y dura, y trasladarnos a la Francia de los siglos XI-XII.

Aquí encontramos, en las filas de la aristocracia, un elemento perturbador, una fuente permanente de desasosiego y de continuas tensiones a varios niveles del edificio social: los *iuvenes,* término que podemos traducir –evidentemente, de manera imperfecta– por "caballeros jóvenes". Se trata de los hijos segundogénitos de las familias nobles, que quedaban privados del patrimonio familiar en virtud de la ley que reservaba el conjunto de la herencia –o, en cualquier caso, la mayor parte de ella– únicamente al varón primogénito.

Se intentaba, de esta manera, conservar íntegra la potencia familiar. Pero el precio, al margen de la posibilidad de encerrar a todos los demás hijos en conventos, era literalmente echar a la calle a una considerable masa de varones jovencísimos –poco más que adolescentes– una vez dotados de lo mínimo imprescindible para poder ganarse la vida guerreando; es decir, un caballo y algún arma. El *iuvenis* es, por tanto, un caballero perfectamente atildado, educado desde niño en el duro aprendizaje de las armas, pasando por las más humildes tareas de mozo de cuadras y escudero, pero carente de ingresos estables. Por esta razón se ve obligado a emigrar de comarca en comarca, a la busca, mucho más que de románticas aventuras, de un trabajo, de un empleo; en resumen de algún modo de materialmente ganarse la vida. Su competencia de profesional de las armas altamente especializado le

Representación de una justa, en un manuscrito bajomedieval (Bruselas, Biblioteca Real).

proporcionaba numerosas ofertas de trabajo, desde los popularísimos torneos hasta batallas y correrías contra señores vecinos.

Esta trashumancia en busca de un lugar en el que emplear las armas se consideraba muy adecuada para la formación de un caballero experimentado; aspecto que queda subrayado por el hecho de que en los primeros años de su vagabundeo, el *iuvenis* iba acompañado por un caballero más avanzado en años, por tanto prudente y experto, elegido por el padre para servirle de guía. Guillermo el Mariscal desempeñó este papel de mentor para el joven hijo del rey de Inglaterra, quien no podía elegir para su vástago sino al "mejor caballero del mundo", como se decía de Guillermo.

Durante sus andanzas, el *iuvenis* encontraba grupos de otros caballeros, como él privados de patrimonio y reunidos en bandas más o menos estables que, bajo la dirección de un jefe, recorrían el país en busca de empleo y de torneos. Era este jefe –a menudo, el benjamín de alguna gran familia– quien negociaba el contrato con la otra parte y procuraba encontrar empleo para todo el grupo. Era el encargado de la caja, el que proveía dinero para víveres y armamento y el que remuneraba al personal subalterno encargado de mantener a punto armas y caballos. En torno a estas bandas se arremolinaban personajes ambiguos, procedentes de las capas más bajas del edificio social: saltimbanquis, tahúres, usureros, intermediarios, chulos y prostitutas, todos ellos atraídos por las fortunas obtenidas por los guerreros en sus empresas y aceptados en cuanto que necesarios para el esparcimiento del grupo. De hecho, estos conglomerados humanos no debían de apreciar demasiado la parsimonia y el secretismo con los que se administraban los dineros comunes, aunque por otra parte el prestigio del jefe exigía que se mostrase generoso a la hora de conceder momentos de diversión a sus compañeros.

Escena de la novela caballeresca *Lancelot du Lac*, en un manuscrito del siglo XV (Turín, Biblioteca Nacional). A la derecha, **página de un *Breviario de amor*, de principios del siglo XIV (Biblioteca de El Escorial).**

Iuvenes de por vida

Es fácil comprender los problemas de orden público que suscitaban semejantes catervas de caballeros andantes y sus pintorescos séquitos cuando decidían instalarse en un lugar determinado por algún tiempo. Por otra parte, su arrogancia y su desprecio por el peligro, sumados a su gran familiaridad con las armas y a su espíritu de cuerpo –consecuencia de una existencia vivida codo a codo– les convertían en elementos importantísimos para el ejército, que no podía renunciar a ellos sin más ni más. Les tocaban en suerte, pues, las misiones más peligrosas; es más: los propios caballeros las reclamaban impulsados por el ansioso deseo de éxito que les producía su inestable condición. Todas las fuentes concuerdan en exponer la gran mortalidad que segaba las filas de esta *iuventus*, dando lugar a un fenómeno de permanente renovación del personal.

El *iuvenis* se unía a una de estas bandas tras despedirse de su viejo maestro, y así comenzaba realmente su vida de caballero andante. También el primogénito de la casa, destinado a heredar el patrimonio completo o poco menos, pasaba algunos años por esta existencia nómada, a la espera de que sus padres y mayores le organizasen un ventajoso matrimonio. Pero para él el futuro era, en cualquier caso, de color de rosa mientras que sus hermanos menores estaban destinados –a menos de lograr la jugada maestra de cazar a una rica heredera– a quedarse solteros y pobres. Dicho de otro modo: la condición de *iuvenis* era de por vida; no un sencillo dato biográfico de la persona sino una categoría social, la de varón soltero y desheredado. De modo que caballeros maduros a punto de colgar las espuelas del clásico clavo eran aún, a todos los efectos, *iuvenes*. Guillermo el Mariscal, mencionado más arriba, siguió siendo *iuvenis* hasta los 45 años, cuando su señor, el rey de Inglaterra, decidió recompensarle por la valentía y fidelidad demostradas, dándole en matrimonio a la rica heredera Constanza. Algunos buscaron medios más expeditivos, como raptar a la heredera, acción completada por largas y complejas negociaciones con los familiares, dirigidas a normalizar la situación de la pareja y a asignarle una determinada renta.

Caza mayor

Pero por cada uno que lo conseguía, ¿cuántos quedaban excluidos del circuito de las suculentas herencias y debían pasar su vida –siempre, naturalmente, que lograran conservarla entre tantos tajos, estocadas y porrazos– en el grisáceo anonimato de la mediocridad?

Hay además otro aspecto que conviene tener presente: llegados a cierta edad, lo que les impulsaba a buscar mujer, más allá del instinto sexual puro y duro, era probablemente la voluntad de procrear, en una palabra, de no abandonar este mundo a solas y sin dejar memoria. Las prostitutas que seguían a la banda o las pastorcillas conocidas por el camino no podían evidentemente satisfacer una necesidad tan visceral y ancestral como la de la descendencia. Por este motivo, más de un deseo y más de una pulsión convergían sobre la mujer con cierto rango, la *dama* por excelencia.

¿Cómo aparecía a ojos del *iuvenis* esta dama, esta presa que había que conseguir aún arriesgando la propia vida? Por desgracia, las crónicas de la época, escritas por hombres para ser leídas por otros hom-

Miniatura de un manuscrito flamenco del *Roman de la Rose* (siglo XV).

bres, apenas si muestran figuras femeninas, figuras que aparecen siempre en segundo plano en un mundo en el que los varones tomaban todas las decisiones. No obstante, algo puede decirse.

Las niñas se criaban en contacto permanente con las mujeres de la casa, de las que pronto aprendían las tareas femeninas. Otras veces, en cambio, se prefería "aparcarlas" en algún monasterio de la familia, hasta que les llegara la edad de tomar marido. Si se había convenido la boda desde su infancia, la cría se iba a vivir al castillo del suegro, en espera de que llegara a la edad mínima de consumar el matrimonio. Las niñas aprendían a leer y a escribir usando salterios que eran prácticamente el único género literario que llegaban a conocer. Otros elementos de esta rudimentaria pedagogía eran un comportamiento discreto y respetuoso ante los hombres de la casa y el miedo derivado de la conciencia de su propia debilidad física.

Esta era la presa, ingenua e indefensa que se le ofrecía al *iuvenis*. Pero, una vez casada y convertida en señora de la casa, las cosas cambiaban. Es preciso asimilar correctamente la situación concreta de estos caballeros, hombres adultos sin mujer y por tanto sin hijos ni patrimonio: no es difícil imaginar la sensación profunda de frustración, de castración, la envidia por la suerte de sus compañeros ya instalados que debían de dominar sus sentimientos. De ahí las fanfarronadas públicas sobre la propia potencia sexual, las pesadas bromas misóginas, el obligatorio machismo de su comportamiento y todo lo demás. Pero igualmente de ahí, los atentados concretos a la integridad del tálamo conyugal de los señores: para estos caballeros, lograr infiltrarse de tapadillo en el lecho del hermano mayor, del tío administrador de los bienes familiares o del señor del castillo debía de aparecer como una empresa digna de ser vivida, capaz de compensar un balance vital deficitario.

Hay, además, otro aspecto interesante en la situación psicológica de estos caballeros respecto de la dama del castillo. Habían sido arrancados a muy tierna edad de las faldas de sus madres y habían vivido desde entonces una existencia ruda, siempre en contacto con otros hombres –las mujeres del arroyo no cuentan–. La figura de la dama debía de asemejarse tanto a aquella lejana imagen materna como para suscitar sentimientos de nostalgia e inquietud.

Oscuro objeto de deseo

En definitiva, la dama mantenía al caballero prácticamente en un estado de servidumbre psicológica, pues representaba para él un oscuro objeto de deseo, temido y adorado, por el cual, en cualquier caso, valía la pena arriesgar mucho.

Todo lo demás es literatura. Por eso conviene, a modo de conclusión, darle la palabra a nuestro héroe don Quijote, que dibuja ante Sancho el magnífico destino que les aguarda: el caballero "... vence al enemigo del rey, gana muchas ciudades (...) vuelve a la corte, ve a su señora por donde suele, conciértase que la pida a su padre por mujer en pago de sus servicios; no se la quiere dar el rey porque no sabe quién es; pero con todo esto, o robada o de cualquier otra suerte que sea, la infanta viene a ser su esposa y su padre lo viene a tener a gran ventura, porque se vino a averiguar que el tal caballero es hijo de un valeroso rey de no sé qué reino porque creo que no debe de estar en el mapa. Aquí entra luego el hacer mercedes a su escudero y a todos aquellos que le ayudaron a subir a tan alto estado: casa a su escudero con una doncella de la infanta, que será sin duda la que fue tercera en sus amores, que es hija de un duque muy principal.

–Eso pido y barras derechas– dijo Sancho".

El rapto de las vírgenes

Para los pueblos que vivían dentro de los límites del ex Imperio Romano, existían dos maneras de tomar mujer: la tradicional, mediante demanda, acuerdo entre las familias y por último ceremonia nupcial y otra, *alternativa*, que consistía en el rapto – consensuado o no – de la mujer por el hombre. Mediante este gesto, aceptado por la masa social por más que traumático, el joven guerrero imponía públicamente su derecho a ser considerado un macho adulto en edad de procrear y al mismo tiempo conseguía un patrimonio que el destino no le había otorgado naturalmente. Pero el rapto podía implicar también a mujeres casadas, en vista de apoderarse de su herencia. Santa Radegunda, hija del rey de Turingia, fue arrancada a su marido durante una batalla y por el derecho a desposarla de nuevo pelearon entre sí nada menos que los hijos del rey Clodoveo dando lugar a una gran masacre. Se dio otra matanza durante el intento fallido de raptar a la hija del obispo de Le Mans, dado que la madre había conseguido enterarse de la trama y había dispuesto en su defensa a una compañía de caballeros leales. A la larga, semejantes prácticas sólo podían resultar muy desestabilizadoras para los gobernantes y, por lo tanto, observamos desde la época carolingia un esfuerzo conjunto de las autoridades civiles y religiosas por prohibirlas. Puede decirse que estos esfuerzos obtuvieron un éxito considerable, salvando algún episodio aislado. Desde este momento, el rapto se convirtió en uno de los motivos privilegiados de la literatura cortés.

Un oficio de nobles

Los trovadores procedían generalmente de la nobleza, debían poseer un corazón limpio y demostrar habilidad para cantar al amor puro

Yolanda Godoy
Profesora de Literatura, Instituto Cervantes, Milán
Alberto Magnani
Profesor de Historia, Universidad de Pavía

EN LA CONCIENCIA COLECTIVA, LOS TROvadores, a menudo confundidos con los juglares, son como cantautores que van de un castillo a otro para alegrar las cortes de los señores feudales. En realidad, pertenecían generalmente a las clases dominantes y no era extraño verles dueños de un feudo.

Es el caso de Guillermo IX, conde de Poitiers y duque de Aquitania, en quien la tradición ve al fundador de la lírica trovadoresca. Su familia era antigua e ilustre y sus feudos, más extensos que los del rey de Francia.

Los trovadores provenían también de la más diversa extracción: mercaderes o artesanos, por ejemplo. En cualquier caso, convertirse en trovador no era fácil para nadie, porque la nobleza de sangre, por sí sola, no bastaba: de hecho era preciso tener nobleza de corazón o, para ser más exactos, demostrar habilidad cantando al amor

Homenaje de un caballero a una dama, en un manuscrito de *Teseide*, poema en octavas de Giovanni Boccaccio (Viena, Nationalbibliothek).

puro. Pero, una vez dentro del grupo, se alcanzaba una igualdad esencial con los demás miembros: algo excepcional en la sociedad feudal en la que cada uno se relacionaba con sus iguales, con gente de su mismo estrato. En cambio, la mujer cantada por los trovadores siempre era una dama y nunca se colocaba en el mismo plano que el del cantante, sino en un nivel claramente superior.

Todas estas características se explican si consideramos la estructura adoptada por el feudalismo en el Sur de Francia, donde floreció la lírica trovadoresca, así como la influencia ejercida en estas tierras por las nuevas corrientes religiosas. En Occitania, es decir allí donde se decía *oc* por sí, las estructuras feudales eran menos rígidas que en el Norte de Francia: el sistema admitía la existencia de ciudades libres y de intensos intercambios comerciales, favorecidos por la antiquísima tradición marinera de la costa provenzal. La nobleza feudal se acostumbró pronto a la presencia y al peso social de burgueses y mercaderes, a menudo de origen judío. De igual modo, se toleraba un papel activo de la mujer en la vida cotidiana del castillo y de la corte. La mujer occitana, siendo de alta cuna y ya casada, era activa y resuelta: en ausencia del marido era ella quien gobernaba el feudo, dirigía la casa con mano firme y tenía libertad de movimientos. Esta posición, privilegiada respecto de la de las damas nobles del Norte de Francia o de España mejoró ulteriormente en el ambiente del siglo XII, un medio de gran fervor espiritual.

El incremento del culto mariano en el siglo XII mejoró la consideración social de la mujer. Músicos y danzantes honran a la Virgen ante el rey Alfonso X, en una página de las *Cantigas de Santa María* (Biblioteca de El Escorial).

San Bernardo de Claraval, fundador de la orden cisterciense, imprimió un giro en la historia de la cristiandad al incrementar el culto mariano. Gracias a María, madre de Dios, la mujer empieza a mostrarse como lo más próximo a la Creación y, por tanto, fuente de toda perfección. Dentro de una perspectiva más *laica*, Guillermo, abad de Saint-Thierry y amigo de san Bernardo, en su tratado *De la naturaleza del amor,* coloca a la mujer por encima del hombre en la expresión de este sentimiento. Su obra se enmarca en un ámbito en el que se leía enfebrecidamente el *Arte de amar* de Ovidio y el *Cantar de los cantares*.

Dado que la estructura feudal seguía constituyendo el ordenamiento dominante en la sociedad europea, la superioridad alcanzada por la figura de la mujer respecto a la del amante acabó por asimilar el vínculo de amor dama–caballero con una relación de vasallaje. Y ésta es precisamente la novedad introducida por los trovadores en sus obras: la dama y el caballero establecen una alianza personal que se manifiesta con ritos análogos a los del vasallaje. Entre ellos, destaca el gesto de sumisión reproducido en tantas miniaturas, en el que el caballero, colocado de rodillas, jura fidelidad a la dama.

Los trovadores describen a la dama en función de su comportamiento, nunca por su aspecto. Era un manera de esconder la identidad de la amada que se completaba con el uso del *senhal*, seudónimo tras el cual se ocultaba el verdadero nombre de la moza. De hecho, en una sociedad en la que los matrimonios se arreglaban por interés, el único amor desinteresado, y por tanto puro, era el sentido por una joven ya casada.

Las mujeres de Francia, del Norte de Italia y de Cataluña aceptaban esta reverencia caballeresca que incluso los maridos toleraban, pues no veían en ella peligro alguno para el honor de sus esposas. Al contrario, si un trovador ilustre les echaba la vista encima y las glorificaba en sus versos, aumentaba su dignidad, de lo que se beneficiaba igualmente el marido. El juego social era extremadamente complejo.

El eterno enamorado

La expresión de la felicidad amorosa podía manifestarse de diferentes maneras. Alegría es lo que demuestra el trovador cuando se da cuenta de que el sentimiento es recíproco o cuando su dama le ha mirado en público más intensamente que de costumbre. Pero la alegría puede ser también sinónimo de deseo relacionado con el amor físico, que a fin de cuentas sigue siendo el objetivo no siempre alcanzado del amor. A veces, es la dama quien lo rechaza. Por ejemplo, Jaufré Rudel se lamenta: "De nada me sirve su belleza, puesto que nadie me explica cómo obtener su disfrute". Pero puede que el propio trovador elija mantenerse en una posición de eterno enamorado, para no manchar la fuerza de su amor con la carnalidad o para no provocar la bilis de un marido traicionado. No era una postura cómoda.

El retablo *El banquete de Herodes*, del taller de Serra, reproduce el ambiente de una fiesta cortesana en el siglo XIV (Madrid, Museo del Prado), arriba**. Un caballero ofrece su corazón a una dama en un tapiz del siglo XV (París, Museo de Cluny),** izquierda.

Algunas producciones trovadorescas sugieren que el amor se ha llevado a término en el nivel carnal. A menudo el trovador expresa su alegría por este hecho, siempre con la debida cautela. Trovadores célebres por sus amores carnales fueron el ya mencionado Guillermo de Aquitania y su tocayo Guillermo de Berguedá: este último, noble catalán, debió de excederse no poco, pues acabó marginado por sus propios amigos y parientes. Por el contrario, Folchetto de Marsella se consumió de amor por Azalais, mujer del señor de Barral, pero se mantuvo dentro de los límites del más irreprochable amor platónico. Tras la muerte de la mujer, se entregó a la vida religiosa dejando tras de sí una "fama inmensa" y mereciendo, en opinión de Dante, el paraíso (*Canto IX*).

Las damas no siempre se limitaron a ser objeto de veneración por parte de los trovadores. Algunas hubo que tomaron la pluma para componer sus propias canciones. Ha llegado hasta nosotros una vein-

El vicio y la virtud

Guillermo IX, el primer trovador de quien se ha conservado la obra, fue considerado como "enemigo de todo pudor y de toda santidad". De hecho, fue un mujeriego impenitente y un valeroso guerrero que cabalgaba con el retrato de su amante pintado en el escudo "para tenerla a mi lado en la batalla, igual que ella me tiene a su lado en el lecho". Con sólo quince años, heredó el ducado de Aquitania en 1086 y lo gobernó hasta su muerte en 1126 entre amores, combates y cruzadas. Su personalidad exuberante se refleja bien en el poemario conservado, una decena de obras que revelan habilidad técnica y variedad de acentos. Guillermo compuso poesías sensuales, quizá incluso directamente obscenas. "Debo montar a dos caballos de raza", declara en una canción para sus amigos, revelando tan sólo al final lo que ellos ya intuían, que los dos caballos eran en realidad dos muchachas. Pero su voz sabía ponerse dulce y romántica: "Nuestro amor es como el espino albar que ceñido al árbol, tiembla toda la noche hasta el amanecer, cuando lo inundan los rayos del sol". Su primera mujer, Ermengarda, se retiró a la abadía de Fontevrault, imitada en esto por la segunda, Filipa, a la que se le unió por último, la hija. Guillermo reaccionó declarándose dispuesto a fundar un convento de prostitutas y a nombrar abadesa a la más guapa. El obispo Pedro le excomulgó en 1114, a pesar de que Guillermo le amenazaba seriamente con su espada desenvainada. Pero ante la muerte, el fogoso duque cantó: "Fui amigo del coraje y del placer pero ahora me alejo de ellos para acercarme de Aquél en quien encuentran la paz los pecadores".

Totalmente opuesto, lo cual demuestra la complejidad y riqueza del mundo trovadoresco, fue el temperamento de Marcabruno. Sabemos muy poco de sus orígenes, sin duda humildes: ejerció de juglar, quizá con el seudónimo de Panperdut, hasta que Guillermo de Poitiers, hijo de Guillermo IX, lo tomó a su servicio, alrededor del año 1130. Marcabruno criticó agudamente a la sociedad de su tiempo que le parecía corrupta y decadente: atacó tanto a las damas que se dejaban cortejar como a los maridos que engañaban a sus mujeres. En esto, Guillermo le aprobaba puesto que, contrariamente a su padre, concebía la virtud del auténtico caballero en términos morales. Pero no todo el mundo estaba de acuerdo. El trovador Ramón Jordán comparó a Marcabruno con un "predicador de iglesia o de oratorio" y concluía: "No le hace ningún honor hablar mal del acto por el que se nace". Al morir su protector en 1137, Marcabruno trató de conseguir el favor de Leonor de Aquitania, exaltando las Cruzadas con sus serventesios. Más adelante lo encontramos junto a Alfonso de Castilla y León, dedicado a lanzar diatribas contra los sarracenos y contra el amor carnal, hasta que cayó en desgracia y tuvo que abandonar la corte (1143). Desde ese momento, peregrinó en busca de un nuevo amo, pero no lo encontró y sus huellas se pierden en la nada. Quizá fuera asesinado por orden del señor de Guyena, al que había dedicado una obra. Metiéndose con él, naturalmente.

Desafíos musicales

Muchos trovadores fueron reyes, como Ricardo Corazón de León, o grandes feudatarios, pero también lo fue un futuro pontífice: Clemente IV. Estos personajes se dedicaban a la poesía por pasatiempo o incluso con objetivos propagandísticos. Otros, como los nobles modestos, los burgueses o los nobles desclasados, la practicaban profesionalmente e iban de corte en corte. Detrás de ellos venían los juglares, cuyo cometido era cantar los textos compuestos por los trovadores con un acompañamiento musical. Un trovador debía hallarse literalmente en la más profunda miseria para cantar sus propios textos: normalmente mantenía a su servicio a uno o dos juglares o, en el peor de los casos, compartía uno con sus colegas. Por lo tanto, los juglares acababan manejando una cultura poética y musical nada despreciable.

tena de obras atribuidas a dieciocho trovadoras entre las que destacaba la condesa de Dia. Todo lo que sabemos de ella cabe en las pocas líneas con las que un desconocido sintetizó su vida: "La condesa de Dia, mujer hermosa y buena, fue esposa de Guillermo de Poitiers –quizá Guillermo II, que apoyó la actividad literaria de la condesa entre 1163 y 1189– y se enamoró de Raimbaut de Aurenga para quien compuso numerosas canciones".

Pícaras trovadoras

Las obras de las trovadoras conservan el mismo esquema que las de sus colegas masculinos, adaptándolo, no obstante, a la sensibilidad femenina. A menudo nos recuerdan a esas poesías populares en las que una voz de mujer canta al amor y a la inquietud que éste provoca. No faltan versos libres de todo prejuicio, como cuando la condesa Dia clama: "Desearía tener a mi caballero por una noche desnudo y entre mis brazos y llenarle de alegría tan solo sirviéndole de almohadón".

A diferencia de los trovadores, las trovadoras cantaban al amor exclusivamente mientras que sus colegas también componían poesías de argumento político o guerrero. Las composiciones de las trovadoras no sólo muestran pericia técnica, sino también un refinado conocimiento de la cultura de su época. Las jóvenes nobles recibían una cuidada educación literaria que, en el marco del siglo XII, les permitía componer poesía, así como proteger a los mejores intelectuales europeos de su tiempo, como hizo Leonor de Aquitania. Al margen de las trovadoras de las que nos han llegado obras, aparecen otras a modo de interlocutoras de los trovadores, en composiciones en las que se teoriza sobre la fenomenología del amor: María de Ventadorn, Lombarda o Garisenda son para nosotros tan sólo nombres flotando en los textos de otros poetas.

Guillermo IX se había ganado una excomunión,

El azote de la sátira

La poesía de los trovadores también versó sobre temas políticos y satíricos. En este campo, el género más significativo fue el de los serventesios, cuyo tono ocasionalmente violento y siempre apasionado nos recuerda que en aquella época los caballeros amaban con el mismo ímpetu con el que se lanzaban a la lucha. A menudo, los trovadores utilizaban los mismos ritmos y las mismas melodías que en las canciones de amor, en un intento de atraer al público y de facilitar la circulación del mensaje. Gracias a los serventesios llega hasta nosotros el eco de las luchas y rivalidades personales o bien la instigación a participar en las Cruzadas o en las luchas contra los infieles. Las imprecaciones contra los enemigos podían ser explícitas, con nombres y apellidos. Guillermo de Berguedà criticó violentamente a su vecino Ponce de Mataplana, con el que había cruzado también la espada durante un torneo: "¡Marqués, marqués, marqués, colmado, relleno de trampas!". Y en otro poema: "¡Amigo marqués, que te dé la gota y en plena Pascua, si es posible!" Con este mismo tono se nos ha conservado una serie entera de serventesios contra el pobre Ponce.

En otras ocasiones, la víctima del escarnio y de las burlas permanecía en el anonimato, pero el estrecho círculo de los trovadores era capaz de comprender las alusiones e identificarla. O bien el poeta se divertía desfigurando el nombre del destinatario, de modo que, por ejemplo, Poncio Amato de Cremona se convertía en los versos de Guillermo de la Tor en *Puerco Armado*. Hombres de fuertes sentimientos, los de la Edad Media, con la misma intensidad con la que atacaban a un enemigo podían los trovadores conmoverse por la muerte de un amigo o incluso de un rival. Es célebre el lamento por la muerte de Maese Blacatz, compuesto por Sordelo, el trovador más famoso del Norte de Italia. Pero el más conmovedor es probablemente el compuesto en honor del difunto Ponce de Mataplana: "Marqués, si de vos dije disparates y palabras viles y descorteses, de todo en todo me equivocaba…" ¿El autor? El mismísimo Guillermo de Berguedà, arrepentido y lloroso.

Una mujer escribiendo, grabado de Rosembach para la edición de 1493 de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro (Londres, Museo Británico).

posteriormente revocada y más adelante confirmada, por culpa de sus amores licenciosos con la condesa de Chatellerault. De hecho, las autoridades religiosas siempre contemplaron la poesía de los trovadores con una cierta desconfianza, debida también a la presencia en Occitania de corrientes heréticas. A este respecto se ha reflexionado sobre la posible influencia de las herejías, en particular de la cátara y ni que decir tiene del judaísmo, en la producción literaria de los trovadores.

De hecho, la cruzada proclamada por el papa Inocencio III contra los albigenses provocó la decadencia de la civilización expresada por los trovadores. La cruzada se proclamó en 1208, tras el asesinato en Saint-Gilles del legado pontificio Pedro de Castelnuovo. Un potente ejército apoyado por el rey de Francia avanzó contra los feudatarios provenzales, que a menudo apoyaban a los herejes con el objetivo de apoderarse de los bienes de la Iglesia. La guerra resultó especialmente cruel y se produjeron auténticas matanzas. Después de la batalla de Muret (1231), el rey de Francia asentó su dominio sobre Occitania y en ese preciso instante comenzó la diáspora de los trovadores. Muchos de ellos decidieron emigrar a Cataluña, a Saboya o al Monferrato. En estas tierras se esforzaron por mantener viva la tradición provenzal que, a continuación, influyó en la literatura alemana (con los *Minnesänger*) y en la italiana (a través de la Escuela Siciliana de Federico II). De este modo concluyó la extraordinaria época de los trovadores occitanos.

DOSSIER

Arrebato y castigo

La más famosa historia de amor medieval: Eloísa, mujer de fuerte carácter, fue obligada a reprimir la irresistible pasión que sentía por el brillante Abelardo. Pero el amor entre ambos duraría por siempre

Franco Franceschi
Universidad de Siena

EN EL *QUAI AUX FLEURS* DE PARÍS, NO lejos de la catedral de Notre-Dame en torno al punto en el que según se dice, se levantaba la casa del canónigo Fulberto, una lápida recuerda a Eloísa y a Abelardo, los amantes quizá más famosos de la Edad Media occidental. Su historia se convirtió, sobre todo en el clima cultural y estético de los siglos XVIII y XIX, en el prototipo del amor contrariado en sus tres etapas concretas: la del encuentro, la de la pasión y la de la separación.

En términos generales, los hechos se conocen bien. En 1117, Pedro Abelardo, intelectual de gran fama y muchos seguidores, enseña teología y dialéctica en París, uno de los centros culturales más dinámicos de la Europa de entonces. Sus alumnos le admiran, sus colegas le envidian y las mujeres suspiran con las canciones que él mismo compone en los descansos de su vida de científico. Pero este cuarentón fajador y ambicioso no ha conocido el amor más que en los libros de Ovidio y, cuando sus ojos distinguen a la joven Eloísa, no se encuentra ni mínimamente capacitado para prever los efectos de la pasión. Al principio es poco más que un capricho: la sobrina de 17 años del canónigo Fulberto es hermosa y culta, perfecta para enardecer la vanidad de Pedro. Éste decide actuar de inmediato, ofreciendo sus servicios de preceptor. Fulberto, por su parte, está encantado de confiar la muchacha a semejante maestro y encuentra perfectamente lógico y económicamente conveniente que el contrato prevea alojar a Pedro bajo su mismo techo.

Un fraile corteja a una dama, en una miniatura de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, siglo XIII, (Biblioteca de El Escorial).

Alimentada por un contacto permanente, la pasión se desata. "Con el pretexto de las lecciones –confiesa Abelardo en su carta/autobiografía conocida con el título de *Historia de mis desgracias*– nos abandonábamos por completo al amor, el estudio de las letras nos ofrecía algunos rincones secretos que siempre fueron predilectos de la pasión. Con los libros abiertos, nuestras palabras se afanaban más en torno a los motivos del amor que a los del estudio y eran más numerosos los besos que las frases. Mi mano iba más a menudo a su pecho que a los libros. Y lo que se reflejaba en nuestros ojos era con mucha más frecuencia el amor que la página escrita…". Placeres tanto más intensos cuanto que hasta entonces tan sólo los habían imaginado: "Nuestro deseo no olvidó ningún aspecto del amor y en cuanto nuestra pasión inventaba algo insólito, lo probábamos de inmediato; y cuanto más inexpertos éramos en estos placeres, con tanto más ardor nos dedicábamos a ellos".

Boda secreta

Sin embargo las complicaciones no tardan en aparecer. Después de ser descubiertos, el preceptor, humillado como el más atolondrado de los jovenzuelos, debe abandonar la casa de Fulberto. A pesar de ello, la relación se mantiene hasta que

Un abad predica a un grupo de monjas y a una novicia, en una miniatura del siglo XIV (Bruselas, Biblioteca Real). Abajo, **la catedral de Notre-Dame, en una pintura del siglo XVI (París, Museo Carnavalet).**

Eloísa queda embarazada. Abelardo la ayuda a salir de París disfrazada de monja y a recogerse en Bretaña, en casa de una hermana de él, donde nace un niño al que llaman Astrolabio. En este punto se hace ineludible un gesto de reparación que aplaque la ira de Fulberto.

A pesar de su odio por el matrimonio, Pedro se ofrece a casarse con Eloísa, siempre que su unión permanezca en secreto. El tío consiente, aunque es la joven la que se opone, aduciendo que el matrimonio convertiría en imposición lo que es libre entrega de sí misma al amado, pero cuando hay acuerdo entre hombres, la opinión de una mujer no cuenta y se celebra la boda. Desde ese momento, parece que Abelardo va dejando a Eloísa en la sombra para retomar su vida de estudios y enseñanza mientras Fulberto, que soporta con dificultad el carácter secreto de la unión, se las apaña como puede para publicarlo y proclamar de este modo la satisfacción obtenida. Para poner fin a las habladurías sobre su matrimonio, Pedro se saca de la manga otra jugada: envía a Eloísa al monasterio de Argenteuil y consigue que vista los hábitos de novicia. Pero no ha previsto la reacción de Fulberto y de su familia quienes, creyendo roto el matrimonio y el compromiso de Abelardo con la familia, ponen en marcha su venganza: aprovechando la oscuridad nocturna, unos esbirros sorprenden al profesor en su lecho y lo emasculan.

Cartas de amor

Desquiciado por el dolor, por la vergüenza y por el escándalo, Pedro toma los hábitos en la abadía de Saint–Denis, no sin antes pretender que Eloísa le haga caso –esta vez de verdad– y elija convento. Y Eloísa, mortalmente desesperada, obedece: "En mí el amor se ha transformado en una locura tan increíble como para privarme de la única cosa que deseaba, realmente la única, sin ninguna esperanza de recuperarla".

Sin embargo, ni siquiera se rompe su vínculo bajo la reclusión. Más de diez años después, en 1129, Eloísa es expulsada con las demás monjas del convento de Argenteuil y se refugia en el monasterio que Pedro ha fundado mientras tanto en Champagne, en nombre del Paráclito –el "Espíritu Santo consolador"–, del que se convierte en abadesa. Y dado que las vicisitudes de la atormentada existencia de Abelardo lo vuelven a alejar del rincón de paz que ha reservado para la mujer, han de intercambiarse cartas en las que la pasión inicial sobrevive transfigurada en fe y en progresiva aceptación del destino que Dios ha elegido para ellos. Cuando en 1142, Abelardo muere en Cluny, su abad Pedro el Venerable envía secretamente el cuerpo al monasterio dirigido por Eloísa. Ella le sobrevivirá veinte años.

Si Abelardo aparece como protagonista de la historia, en cambio es Eloísa la que atrae a la mayor parte de los lectores tanto antiguos como modernos. Esto es debido a las dos primeras cartas de Eloísa que se encuentran en la correspondencia conservada. La historia de este intercambio, compuesto por ocho cartas, no permite atribuirlo con certeza a estos dos personajes. Las discusiones entre especialistas no han arrojado hasta hoy ninguna resolución concreta. También encuentra un cierto crédito la idea de que la obra es, cuando menos, el resultado de un docto montaje de diversos elementos. Pero ésta es una cuestión que sólo se planteará a partir del XIX.

Lo que fascinó a todos aquellos que se enfrentaron con el personaje de Eloísa, desde el Jean de Meung del *Roman de la Rose* y desde Francesco Petrarca a Rainer María Rilke, pasando por Jean–Jacques Rousseau, fue la ausencia de prejuicios intelectuales y el anticonformismo de aquélla que, sin embargo, pasó gran parte de su vida a la cabeza de una comunidad religiosa. Es la *locura* de una mujer que hubiera preferido seguir siendo la *prostituta* de su Pedro antes que diluir en el matrimonio su amor. Una mujer que no se avergonzaba de confesar su incapacidad para olvidar el placer y que a la hora de de tomar el velo admitía haber

obedecido, no a Dios, sino tan sólo a su amante: "A una orden tuya, cambié mi vida y cambié mi alma. Así demostré que eras tú el único dueño tanto de mi cuerpo como de mi espíritu".

Pero Eloísa debe someterse una vez más a la voluntad de su amado cuando, durante su intercambio epistolar, Abelardo la invita a dejar de atormentarse, recordándole que se ha convertido ahora en la esposa del Señor, el marido perfecto. Eloísa comprende que ha llegado el momento de callar, de reprimir el torbellino de sentimientos que asaltan su corazón. ¿En qué se correspondía esta Eloísa tan apreciada por el Romanticismo, igual que la dantesca Francesca del canto V del *Infierno*, con la realidad histórica del personaje? Según Georges Duby, que le acaba de dedicar una cuidada biografía, en casi nada. "La heroína del amor libre (...), inflamada por la sensualidad bajo el hábito monástico, (...) la rebelde a Dios mismo" es una creación cultural engendrada por una lectura de las fuentes escasamente preocupada por el contexto en el que aquéllas veían la luz. Nacida en una familia de la alta aristocracia de la isla de Francia, Eloísa se convirtió en abadesa de la comunidad del Paráclito antes de los treinta años en virtud de su alta cuna. Fue una abadesa modélica, de acuerdo con Pedro el Venerable, que la destaca como ejemplo de guerrera de Cristo en la lucha contra el demonio.

Libre de la carne

Del recinto gobernado por Eloísa surgió el epistolario: cartas escritas con el objetivo de rememorar a ambos fundadores del monasterio y, de acuerdo con la práctica habitual del siglo XII, destinadas a ser leídas en público como sermones. Obra conmemorativa, por tanto, cuya estructura retoma la de las *Vidas* de los santos y que pretende dar fe del turbulento recorrido que llevó a dos antiguos pecadores a alcanzar una especie de perfección en el seno de Dios. Se le agregaron, además, prácticos *exempla* aleccionadores de un concepto de las relaciones entre los sexos basado en la inevitabilidad del matrimonio y de la sumisión de la mujer, en una época en la que una poderosa corriente antimatrimonial dirigida por los goliardos y por los teóricos del amor cortés exaltaba el amor natural frente al vínculo nupcial. La boda secreta, el deseo de posesión carnal de Abelardo y la falta de obediencia de Eloísa muestran al lector cómo no debe ser el matrimonio y justifican a sus ojos el castigo que Dios impone a ambos esposos.

La emasculación de Abelardo, su regeneración en la vida monástica y su intervención en la redención de Eloísa restituyen su auténtico valor al matrimonio, muestran el papel insustituible del hombre para liberar a la mujer de la esclavitud del placer y la ayudan en su ascenso a la salvación. Duby niega que los hombres del siglo XII juzgaran positivamente los sufrimientos de Eloísa, su rebelión y su ansia de libertad. Para ellos eran sólo una prueba más de una verdad mil veces afirmada: la debilidad y peligrosidad intrínsecas de toda mujer. Sólo la total sumisión de Eloísa, que sacrifica su feminidad y la sublimación del amor carnal por Pedro en aras de una especie de amistad espiritual, transforman a la joven pecadora en una auténtica mujer filósofa, en una sabia abadesa del Paráclito.

De este modo, el gran historiador muerto hace poco resitúa el epistolario en el marco cronológico, espacial y cultural para el que fue pensado, rectificando el perfil de la que ha sido considerada poco menos que una precursora de la emancipación de la mujer. No obstante, difícilmente dejará la figura de Eloísa de conmover y de provocar pasiones. Cualesquiera que hayan sido la génesis y los objetivos del epistolario, queda a salvo la narración de un amor y una devoción a los que Eloísa permanecerá siempre fiel.

Los dos amantes, en un manuscrito del *Roman de la Rose* (Chantilly, Museo Condé).

Rezar... voluptuosamente

Aquellos placeres a los que ambos nos dedicábamos totalmente cuando éramos amantes fueron tan dulces para mí que no puedo deplorarlos y ni tan siquiera mínimamente se desvanecen de mi memoria (...). Por último, durante la solemnidad de la misa, cuando las oraciones deben ser más puras, las imágenes obscenas de aquellos deleites toman posesión de mi desgraciadísima alma hasta el punto de que pienso más en los placeres de los sentidos que en la oración. Suspiro por lo que no he podido llegar a hacer, en lugar de dolerme por lo que he cometido".

(De la correspondencia de Abelardo y Eloísa, *carta IV*)

Maridos en peligro

Los juglares pusieron música a la poesía occitana de los trovadores y les seguían de corte en corte. Así nacieron las primeras canciones de amor

Stefano Torelli
Profesor de Música
Universidad de Milán

QUIEN DESEE HOY EN DÍA IMAGINARSE a un trovador debe resistir a la tentación de dejarse influir por los grabados decimonónicos o por la ópera homónima de Verdi: en el primer acto Manrico canta una melancólica aria a los acordes de un arpa, que evocan (como ha cantado poco antes Leonora, la amada) "los acordes de un laúd". Sin embargo, un trovador era ante todo poeta y compositor y sólo los menos eran también intérpretes. Además, el instrumento habitual para acompañar su canto era la vihuela, mientras que el laúd, ya presente en miniaturas del siglo XIII de ambiente español, sólo se difundió ampliamente en Francia a partir del XIV. El intérprete, cantante y vihuelista no se denominaba trovador sino juglar, que responde mejor al estereotipo romántico del artista errante de castillo en castillo y de amor en amor.

Escena musical, en un tapiz flamenco del siglo XV (París, Museo de Artes Decorativas). Abajo, izquierda, **escena de amor, en una partitura musical del manuscrito *Le Chansonnier de Paris* (ss. XIII-XIV. Montpellier, Museo Atger).**

Arreglos libres

De la obra de los trovadores, el público culto en general sólo conoce la faceta poética citada en todas las antologías literarias. Pero vale la pena detenerse en el ropaje musical de estas producciones, tan famosas sobre el papel como poco frecuentes en la realidad interpretativa.

Ante todo, es preciso subrayar la enorme desproporción existente entre el número de textos literarios llegados hasta nosotros y el de versiones musicales: si se conservan más de 2.500 poesías de trovadores, no conoceremos muchas más de 250 melodías. ¿Cómo explicar esta relación de uno a diez? Hay por lo menos tres motivos.

Primero, debe indicarse que en la Edad Media, las versiones musicales, que requerían copistas especializados, se copiaban con mucha menor frecuencia que las obras poéticas. Se encontraban por tanto mucho más expuestas a las vicisitudes históricas de persecución y decadencia de las tierras occitanas. En segundo lugar, hay que tener en cuenta una práctica que se va difundiendo poco a poco desde los primeros lustros de la tradición trovadoresca: se trata de la adopción del llamado *contrafactum*, un procedimiento mediante el cual se adapta una melodía ya existente, propia o ajena, a una nueva letra. Por ejemplo, se conservan tres textos literarios de Peire Cardenal, trovador del perio-

Tres partituras musicales con representación de escenas galantes del manuscrito de *Le Chansonnier de Paris* (ss. XIII-XIV, Montpellier, Museo Atger).

do clásico, pero dos de ellos se cantan aprovechando motivos compuestos anteriormente por otros artistas.

Por último, no debe olvidarse que las obras trovadorescas fueron creadas en los siglos XI y XII, mientras que las fuentes que dan testimonio de ellas no se remontan más acá del XIII. La primera, aproximadamente de 1250, es un fragmento de Guillermo IX, precisamente el autor más antiguo, y viene en un *Códice Chigi* enmarcado dentro del misterio de Santa Inés. Este desfase cronológico permite suponer una larga tradición oral durante la cual pudo perderse de manera irremediable no poca obra. También se le imputa a la tradición oral la gran cantidad de variantes que el mismo motivo puede presentar en los diferentes testimonios manuscritos. De hecho, en la Edad Media, el concepto de fidelidad a un texto –tanto literario como musical– era bastante nebuloso y los intérpretes se sentían perfectamente autorizados a realizar reelaboraciones y modificaciones con el consentimiento tácito del autor original.

¿De qué fuentes disponemos para conocer las melodías trovadorescas? Básicamente de cuatro manuscritos, tres de ellos en la Biblioteca Nacional de París y uno en la Ambrosiana de Milán. Desgraciadamente, su manera de transmitirnos aquel mundo musical es menos exhaustiva de lo que nos gustaría y presenta demasiados sobreentendidos, muy claros en el contexto cultural de la época pero no tanto para nosotros. De hecho, el tipo de notación musical utilizado en aquella época no era todavía el moderno de cinco líneas, con signos bien precisos para indicar la duración y la altura (el tono) de los sonidos. En su lugar los códices empleaban la denominada notación neumática, típica del canto gregoriano y que constituía el último grito en cuanto a indicar la sucesión melódica de los sonidos pero que resultaba totalmente inadecuada a la hora de informar sobre los ritmos. Habrá que añadir que un lance no tan secundario del desarrollo melódico, concretamente la entonación precisa de la nota "si", aparecía generalmente descuidado y que además no se transmitía ni la menor indicación de un posible acompañamiento. Se comprende pues hasta qué punto los materiales conservados son imperfectos y precisan de la intervención de especialistas para poder definirse y completarse.

Esperando el alba

Del mismo modo, en lo relativo al acompañamiento instrumental, como ya se ha señalado, no existe notación y es preciso recurrir a la iconografía y a las fuentes literarias. En cualquier caso, la interpretación de la línea vocal por parte de un solista parece suficiente para transmitir el espíritu y la atmósfera de las composiciones en lengua de *oc*. De hecho los instrumentistas se contentaban con desdoblar la melodía, o introducían un interludio sencillo entre las estrofas, evitando pavonearse con virtuosismos, o crear armonías complejas. La presencia de más instrumentos era posible aunque no frecuente.

Cuando examinamos más en detalle las formas y las melodías de las composiciones llegadas hasta nosotros en su versión musical, enseguida parece distinguirse una repetitividad convencional, por más que agradable. Estas estructuras sencillas, medio improvisadas, obedecen al deseo de facilitar el aprendizaje mnemotécnico, dado que las melodías no solían escribirse. Y espontáneamente surge el paralelismo con las fórmulas de la poesía oral de las que nacieron los poemas homéricos.

Es normal descubrir una poderosa influencia eclesiástica al analizar tales estructuras, que florecieron en Aquitania, una región empapada de poesía latina y del gran repertorio gregoriano de la abadía de San Marcial, de Limoges. Por lo demás, resulta verosímil que el verbo trovar, que indica la tarea creadora de los trovadores, tenga algo que ver con el término del latín medieval *tropare*, es decir, componer tropos, los insertos poéticos que adornaban la liturgia cantada. Muchas veces los fragmentos se inician con una pareja de versos, cuya melodía se repite exactamente en los dos versos sucesivos (AB AB), lo que concuerda con la forma eclesiástica de la secuencia. Y sobre todo, las escalas utilizadas son las mismas que las de la música sacra aunque con una predilección por el denominado *modo protus*, escala que utiliza los sonidos "re–mi–fa–sol–la–si–do–re" y concluye generalmente la frase en el "re" grave.

Se encuentran en *protus* las canciones más antiguas que nos han llegado, concretamente el citado fragmento de Guillermo IX y las cuatro canciones conservadas de Marcabruno. Sólo con el pasar del tiempo se encuentran de vez en cuando melodías más adornadas (por ejemplo, las de Jaufré Rudel) y casi anticipaciones de las actuales tonalidades mayor o menor.

Un maestro cantor en una miniatura del *Minnesänger* (hacia 1315), una recopilación alemana de canciones (Heidelberg, Biblioteca Universitaria). Izquierda, **miniatura de la corte de Anjou, ilustrando la *Arithmetica de Musica* de Boecio, representando distintos tipos de músicos (Nápoles, Biblioteca Nacional).**

Escuchando esta música, resulta dificil para nuestros oídos captar las diferencias de matiz entre las obras más tardías: el *trobar leu* (ligero), el *ric* (rico) o el *clos* (cerrado) En un contexto que no busca precisamente la originalidad destacan, no obstante, algunas de las más hermosas monodias jamás escritas, dotadas de un alto poder de sugestión: *Can vei la lauzeta*, de Bernardo de Ventadorn, la anónima *A l'entrada del temps clar*, y quizá la más hermosa de todas, *Rey gloriòs, veray lums e clartaz* de Guiraut de Bornelh.

El texto, llamado *alba*, presenta una situación deliberadamente estereotipada: el cantor monta la guardia mientras su amigo pasa la noche con la dama de su corazón; pero pronto llega el alba y ante el posible regreso del marido, la conciencia medieval invoca a Dios para que no se descubra el adulterio. De una situación potencialmente digna de Boccaccio nace una conmovedora melodía equilibrada y lírica, casi mística, hasta el punto de ser reutilizada para un texto de alabanzas a la Madre de Dios: *Vergen Madre gloriosa*.

Cuerdas de vihuela

El principal instrumento con el que un *jongleur* o menos frecuentemente el propio trovador actuaban, era la vihuela. El nombre viene del latín tardío *fidula* (de donde viene la palabra inglesa actual *fiddle*) que ha dado origen mediante complejas metamorfosis lingüísticas a la palabra viola y a toda su familia. Se trataba de un instrumento de cuerda que sufrió diferentes evoluciones según los lugares y las épocas. El tipo quizá más generalmente difundido en la edad de oro de la lírica occitana era el de forma ovalada con fondo plano: disponía de hasta cinco cuerdas con trastes variables según las necesidades. Se tocaba con un arco curvo pero no se apoyaba en el hombro como el violín moderno, sino sobre el pecho. Producía un sonido tenue que los contemporáneos juzgaban dulce y melancólico. La vihuela no debe considerarse como una antepasada en sentido estricto de la moderna familia orquestal –constituida por violín, viola, violonchelo y contrabajo–, pero ciertamente se nos muestra como una venerable precursora.

Amor loco

El *amour fou*, gran protagonista de la literatura francesa, influyó en la romántica reivindicación de los sentimientos que hacen las novelas de caballerías

Marina Montesano
Historiadora

ENTRE LOS SIGLOS XII Y XIII, LA LENGUA de *oïl* gozó de una extraordinaria penetración en Italia, como lo atestiguan la difusión de manuscritos en francés –pero producidos en Italia– y los abundantes galicismos que caracterizaban tanto los textos en vulgar como los originales italianos en prosa. El predominio de este idioma, ampliamente reconocido, se debía esencialmente a la generosa producción literaria de textos líricos y novelas de éxito, que lo había adoptado.

Las relaciones comerciales entre Francia e Italia favorecían la transmisión de motivos literarios y de la propia lengua. La región con mayores intereses en este intercambio era evidentemente –por obvios motivos históricos y geográficos– el Piamonte. Pero pronto una zona con centro en la Marca trevisana y que llegaba hasta Padua, Verona, Ferrara y Bolonia empezó a asumir un papel de vanguardia en este campo, dando lugar a una producción literaria bautizada como franco-veneciana. De entre los múltiples géneros literarios que florecían en Francia, fue la épica caballeresca el que se aceptó con mayor fervor en lombardo-veneciano, hasta el punto de asumir un papel absolutamente medular. Conocida inicialmente mediante manuscritos franceses o gracias a juglares de esa nacionalidad, pronto fue llevada al vulgar, mediante traducciones como las célebres de la *Chanson de Rolland*. Por último se llegaron a componer obras originales en franco-veneciano que, no obstante, extraían sus argumentos de la riquísima tradición de las regiones francesas. Bien pronto en otras regiones de Italia –especialmente en Toscana– maduró la misma pasión por estos temas.

Una doncella corona a un joven, reverso de espejo de marfil (Fiesole, Museo Bandini).

Pasiones fatales

Es bien sabido que la literatura ultrapirenaica, tanto en prosa como en verso, había desarrollado un profundo interés por narrar y analizar el sentimiento amoroso. Éste representa a menudo un elemento central o en todo caso bastante importante del tejido narrativo: el amor cortés se encuentra frecuentemente no sólo descrito, sino incluso implícitamente analizado y comentado. En algunas obras de uno de los más notables novelistas medievales, Chrétien de Troyes, esta voluntad es evidente: por ejemplo, en *Erec et Enide* se plantea el problema de la contradicción entre los deberes caballerescos y los amorosos. La conclusión es un elogio de las virtudes del matrimonio y de la fidelidad conyugal –siempre que haya habido libre elección– en contra del adulterio. Pero otras novelas iban mucho más allá. En *Lancelot* –parte de un enorme ciclo que contaba las hazañas de los caballeros de la Tabla Redonda y la búsqueda del Grial– se sostenía la tesis de que el caballero debía cumplir con sus obligaciones para con la dama, incluso al precio de infringir las leyes de la caballería andante. De modo que cuando la reina Ginebra siente remordimientos por impedir, debido a su pasión y a sus celos, que su amante viva la suprema aventura de todo caballero de la Tabla Redonda, es decir, la búsqueda del Grial, Lancelot la consuela afirmando que su primer deber es poner a disposición de la reina lo que él mismo es en ese preciso instante: el caballero por excelencia.

Las peripecias amorosas de *Lancelot* son similares a las del *Tristan et Iseut*, las cuales dieron lugar durante toda la Edad Media a un número casi infinito de revisiones y reescrituras, llegando a proponerse casi como una narración de perfiles míticos: una historia de amor desaforado que conduce a ambos amantes a la muerte. El núcleo de la narración gira en torno al joven huérfano Tristán, criado por su tío el rey Marco. Convertido en valiente caballero al cabo de varias gloriosas empresas, se le encarga ir en busca de una esposa conveniente para

***Paolo, Francesca y G. Malatesta*, óleo de Ingres (Angers, Museo de Bellas Artes).**

el rey. En Irlanda conoce a la princesa Isolda, cuyos padres aceptan el noviazgo. Sin embargo, en el camino de regreso los dos jóvenes beben por error un filtro mágico destinado al día del matrimonio y se enamoran perdidamente uno de otro. Se celebra de todas formas la boda, pero a continuación Tristán e Isolda se convierten en amantes hasta el momento en que son descubiertos y encarcelados. Logran evadirse y corren numerosas aventuras. Todas estas peripecias, imposibles de resumir, concluyen con la muerte de Tristán seguida de la de Isolda. Finalmente, el rey Marco se arrepiente de haber querido separar a los dos amantes.

Juegos de rol

La leyenda de Tristán e Isolda hunde sus raíces en las profundidades del mito y del folklore y representa la visión del amor cortés llevado a su extremo. De hecho, el amor se consideraba generalmente como una fuerza que inspiraba bellas y nobles acciones y como un sentimiento moral que elevaba la voluntad de los seres humanos, impulsándoles a llevar a cabo brillantes misiones. Era el producto de una sociedad aristocrática que tenía, en el poema caballeresco en romance, su máxima expresión cultural. La barrera que en las cortes separaba a las mujeres –al menos a las casadas– de los jóvenes se convertía en un obstáculo que se debía superar, como en un juego de rol: un juego que se hacía aún más difícil cuando el objeto del deseo era una mujer de condición superior.

El matrimonio medieval era básicamente una cuestión de vínculos entre familias y linajes: los intereses de la familia debían predominar sobre las voluntades individuales. Por otra parte, demasiado a menudo, las familias procuraban negociar un buen matrimonio para el primogénito y perdían todo interés por las bodas de los demás hijos, y ello

con el objeto de no desperdigar el patrimonio. Jóvenes solteros deseosos de correr aventuras asediaban las cortes de los señores a cuyo servicio se ponían. Éste era el ambiente caballeresco en el que se afirmaba, adaptándolo, el *fin'amor* cantado por los líricos provenzales. No obstante, en el ambiente de una corte, el amor entre un joven caballero y la mujer de su señor –aunque no se hubiera consumado– planteaba un problema de fidelidad no despreciable para la cultura caballeresca. ¿Se debía fidelidad a las reglas del juego amoroso o al propio señor? Como hemos visto, la literatura sugería diversas respuestas y opciones ante esta pregunta.

El amor urbano en Italia

La novela de Tristán tuvo una extraordinaria difusión en la Italia de los siglos XIII y XIV. El denominado *Tristano Riccardiano* se refería probablemente al ambiente toscano cívico y mercantil. Algunos elementos internos del texto parecen confirmarlo indirectamente: la entrega de las armas y los caballos de Tristán en el momento de la investidura de su escudero quizá refleje la ceremonia de los güelfos florentinos, en la que entregaba este tipo de objetos a los nuevos caballeros; los colores del escudo del rey Arturo –oro y azul– y el del blasón de Tristán –bermejo– son los empleados en los escudos de armas de las familias florentinas de la primera mitad del siglo XIV.

Pero la adaptación más llamativa de las peripecias originales al gusto del público, a quien se dirigía la versión, se observa en el diferente concepto del amor que ilustran estas páginas. Ya no hay ni rastro del pesimismo de los amantes, conscientes del destino fatal que les aguarda. Sentimientos bien distintos, entre los que destaca la alegría, recorren el *Tristano Riccardiano*. Aunque la pasión florezca entre los amantes por beber el filtro mágico, como en la versión original, parece claro que un sentimiento de simpatía ya estaba presente y el propio padre de Isolda, al separarse de su hija, expresa el deseo de verla casada con Tristán y con nadie más. Hay que decir también que, en los modelos franceses tardíos de la leyenda, el recurso del filtro va perdiendo importancia progresivamente. Lo cual es un signo de la transformación del gusto y de la sensibilidad del público equivalente a la que hemos visto en Italia. Un detalle aún más importante de la nueva versión es el tono negativo de la figura del rey Marco: el conflicto entre él y Tristán se convierte en una oposición entre el más valiente y cortés de los caballeros y un rey injusto y traidor, ya que la convivencia pacífica entre rey y caballeros y el bienestar del todo el reino exigían que Marco perdonase a los dos amantes y reconociera su enamoramiento.

El *Tristano Riccardiano*, por lo tanto, allana las principales asperezas de la leyenda, adaptándola al gusto diferente de los colectivos urbanos, ávidos de hermosas novelas de caballerías, pero definitivamente ajenos a aquel mundo feudal del que originariamente surgieron.

Un grupo de damas contempla un torneo, en un manuscrito del siglo XIV de *Le Roman de Tristan* (Chantilly, Museo Condé).

El triunfo de Eros

Los últimos siglos de la Edad Media italiana siguieron conociendo y apreciando la literatura de caballerías, vulgarizada gracias a refritos de los numerosos ciclos épicos en forma de novela y cantares, tipo de escritura popular desarrollada por el arte de los juglares. No obstante, ahora era el mero gusto por las aventuras caballerescas lo que asumía el papel central, respecto a las narraciones sobre las pasiones amorosas. Contradictoriamente, amor y erotismo se convertían en protagonistas de uno de los últimos poemas caballerescos italianos: el *Orlando innamorato*, de Mateo María Boiardo (1441–1494). Desde el mismo título del poema, Boiardo hace del amor el motor central de toda acción: es una fuerza poderosa pero caprichosa y arbitraria, que impulsa a emprender crueles guerras y arduas empresas por seguir a una dama. Ésta, por su parte, aparece como una figura carente de consistencia, casi como una personificación del destino, un artificio en torno al cual deben girar los acontecimientos. Es evidente cómo el ciclo carolingio, que había impreso su sello de manera tan profunda en la cultura medieval, una vez privado de una sociedad que pudiese compartir sus mensajes y su estilo de vida –pero que no los había olvidado– tendía a convertirse en poco más que en un ejercicio estilístico. Por lo menos, hasta que Ludovico Ariosto retome con su *Orlando furioso* las fuentes carolingias, para reinyectarles un vigor y una interpretación adaptados a los nuevos tiempos.

Don Quijote no estaba solo

Primera salida de don Quijote, en un tapiz de Van der Goten (Madrid, Palacio Real).

Los valores que defiende el personaje de Miguel de Cervantes reflejan la vigencia trasnochada que todavía mantenía el ideal caballeresco en la España de Felipe II

José-Luis Martín
Catedrático de Historia Medieval
UNED

SOLDADO EN LEPANTO, BIEN PUDO MIguel de Cervantes contarse entre los *arbitrantes* o arbitristas que aconsejaron a Felipe II, en 1572, que ordenara la creación en cada ciudad y villa de una cofradía de caballeros hidalgos que, con el pretexto de celebrar la festividad de su santo patrón, practicaran los juegos de la guerra (torneos, justas, correr la sortija o las cañas...) y se entrenaran para mejor defender el reino si algún día era atacado. Años más tarde, don Quijote hará suyo, a su manera, el arbitrio ofrecido al monarca español: "¿Hay más sino mandar su Majestad por público pregón que se junten en la Corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España, que aunque no viniesen sino media docena, tal podría venir entre ellos, que solo bastase a destruir toda la potestad del turco?"

El rey de Alonso Quijano no convocó a los caballeros andantes para hacer frente al turco; Felipe II sí hizo caso a sus consejeros y se dirigió a las ciudades y villas del reino para exponerles la idea y pedir consejo práctico para llevarla a cabo. El monarca pide que se reúnan los regidores y caballeros, discutan la propuesta, decidan la advocación de la cofradía, redacten sus ordenanzas, señalen cómo se ve la creación en el lugar, qué apoyos precisan para que la cofradía funcione; en qué puede colaborar el monarca y qué está dispuesta a poner la villa de sus bienes de propios; qué ejercicios piensan hacer, y cualquier otra sugerencia que lleve al fin propuesto: "que los caballeros y nobleza estén armados, encavalgados, usados y exerçitados".

Leva de caballeros

Como no podía ser menos, al recibir la real cédula, los concejos se apresuraron a obedecer la orden, se reunieron los regidores con o sin los caballeros, tomaron sus acuerdos y los comunicaron al monarca, a veces, acompañados de un escrito del

Libro segũdo de Palmerin
que trata delos altos hechos en armas ỏ Primaleõ su fijo: y ỏ su hermano polẽdos: y de dõ duardos pricipe de inglaterra: y de otros pre ciados caualleros ỏ la corte ỏl ẽpador palmerin

***Primaleón*, 1512, libro de caballerías del ciclo de *Palmerín de Oliva*.**

corregidor de la villa o ciudad que actúa en este caso como hombre del monarca y hace cuanto está en su mano para que los deseos del rey se conviertan en realidad; los informes fueron encuadernados en un legajo que se conserva actualmente en el Archivo General de Simancas. Además de escribir a los concejos, Felipe II se dirigió a los nobles y eclesiásticos pidiendo información sobre el estado de las fortalezas, hombres a su cargo, armas de las que disponían...

La gran cantidad de información suministrada por concejos, corregidores, nobles y eclesiásticos impide analizarla con detalle en un trabajo de esta naturaleza, pero sí es posible llamar la atención sobre el interés de los concejos y de sus dirigentes por resucitar o crear cofradías de caballeros, prueba evidente de la atracción que los caballeros o sus fiestas ejercían sobre los habitantes de villas y ciudades. En una primera aproximación, podría pensarse que si se crean cofradías se debe a la presión del monarca, pero ésta se ejerce sólo sobre los concejos de la Corona de Castilla y la revitalización de las cofradías se observa igualmente, utilizando argumentos semejantes a los de Felipe II, en la Corona de Aragón donde se crean o rehacen cofradías como la de Sant Jordi de Barcelona, *reformada* el 8 de febrero de 1565.

El preámbulo de sus ordenanzas, estudiado por Duran i Sanpere, coincide con el arbitrio que siete años más tarde se ofrecerá a Felipe II: "Considerando y viendo que el ejercicio militar es, humanamente, el mejor y más noble de todos pues sirve de protección y conservación del bien común y es el brazo derecho de la justicia, y siendo Cataluña la tierra donde más necesario es ejercitarse en dichas prácticas, por tener tan amplias fronteras por mar y por tierra, como se ha visto en otros tiempos y no hace mucho cuando los caballeros se han visto obligados a defender la frontera; y para imitar a sus antepasados de gloriosa memoria y seguir sus ejemplos, tan gloriosos que superan a todos los de su tiempo, por esto y por muchas otras razones que podrían citarse y se dejan para no ser prolijos en demasía, ordenaron" celebrar cada año, el domingo después de la fiesta de San Jorge, una justa de guerra; un torneo a caballo o a pie cada año, con intervención de cuatro cuadrillas con seis caballeros en cada una...

Combate con dragones

Felipe II pudo ver la importancia de los *juegos* como preparación para la guerra durante su estancia en Barcelona en 1564: la ciudad recibió al monarca con un juego de armas en la Plaza del Rey, donde "se construyó un castillo de madera con la pretensión de parecerse al de Salses, rodeado de murallas y con grandes torres. Ante el castillo, a caballo y armado con armadura de oro, estaba san Jorge en actitud de combatir al dragón. A su lado se veía una hermosa doncella. Esta representación, que pone de relieve la intervención de la *Generalitat*, fue completada con un combate contra el castillo y sus defensas. El rey lo veía desde una ventana del palacio".

Caballeros y seductores

Cuenta Gutierre Díez de Games, alférez y cronista de Pero Niño, conde de Buelna, que éste era modelo de caballeros y de enamorados: "Fue valiente e esmerado en armas e caballería..., otrosí fue esmerado en amar en altos lugares; e bien ansí como siempre dio buena fin a todos los fechos que él en armas començó... ansí en los lugares donde él amó fue amado e nunca reprochado", como prueban sus amores entre tolerados y públicos con la mujer, luego viuda, del almirante de Francia, o con Beatriz de Portugal, de la que Pero Niño se enamoró cuando supo que Beatriz había hecho valer sus méritos de caballero en una discusión entre damas de la Corte. Adelantándose en casi cien años a Calixto y siguiendo los pasos del Arcipreste de Hita, Pero Niño encontró la forma de hacer llegar su pasión a Beatriz y terminó casándose con ella, a pesar de la oposición del regente castellano, Fernando de Antequera, interesado en buscar para Beatriz un matrimonio de conveniencia, que sirviera a sus intereses políticos.

Cuartel y rescate

La guerra es la forma de ganarse la vida los caballeros y en las batallas se fija, como indica Riquer, un lugar o cuartel al que se lleva a los prisioneros para luego pedir por ellos un rescate que, en ocasiones, alcanza proporciones considerables: en la batalla de Nájera (1367) fue hecho prisionero, entre otros muchos partidarios de Enrique de Trastámara, el conde de Denia, Alfonso de Aragón, por cuyo rescate se pidieron ciento cincuenta mil doblas de oro, cantidad tres veces mayor que las rentas anuales de Eduardo de Inglaterra, príncipe de Gales, jefe de las tropas inglesas que apoyaban a Pedro I de Castilla. Como garantía de pago, el conde de Denia deja como rehén a su hijo primogénito, que no recobrará la libertad hasta veinte años más tarde, cuando se resuelvan los problemas suscitados entre los captores del conde que venden y ceden sus derechos económicos y, con ellos, la tenencia y custodia del rehén Alfonso de Denia, que llega a Londres en marzo de 1372 y no recupera la libertad hasta enero de 1392.

La cofradía, creada en 1565 y reformada ocho años más tarde, se mantiene activa hasta 1640, por lo que nada impide la *presencia* de don Quijote en los torneos celebrados anualmente, cada año con nuevos alicientes para la concesión de premios al ingenio en la forma de presentarse los aventureros; a la originalidad en el anuncio del ejercicio de las armas o en la indumentaria de los personajes que, en algunos casos, recuerdan a quienes combatieron a Tirante el Blanco o a don Quijote. En 1587, la novedad fue un torneo marítimo que los *puristas* consideraron "impertinente y desacostumbrado" o impertinente por salirse de los caminos trillados, pero lo suficientemente atractivo para quien, como Cervantes, tiene afán de novedades y hace celebrar en honor de don Quijote un simulacro de combate marítimo-terrestre: "Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes; vieron el mar, hasta entonces dellos no visto... Comenzaron a moverse (las galeras) y a hacer modo de escaramuza por las sosegadas aguas, correspondiéndoles casi al mismo modo infinitos caballeros que de la ciudad sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían. Los soldados de las galeras disparaban infinita artillería, a quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes de la ciudad...", relato tan disparatado o tan verosímil para los contemporáneos de Cervantes como el de la novedad de 1605 cuando las fiestas se inician con la "intervención" en el torneo de un jinete moro acompañado de dos trompetas vestidos de damasco rojo a la morisca. El jinete llevaba clavado en la punta de la lanza un cartel de desafío en el que se decía que los reyes de Valaquia, Persia, Caramanlia y

Torneo entre caballeros, ante la mirada de las damas, en una miniatura del siglo XV. Abajo, **portada de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, edición de 1533 (Madrid, Biblioteca Nacional).**

de las islas de Tarascantón y del mar Egeo se ofrecían a combatir con cuantos, con fuerte ánimo, noble y altivo, aspiraban a conseguir fama en el campo sangriento y áspero del implacable e iracundo Marte, y de manera especial con los caballeros de la ciudad de Barcelona donde con más esfuerzo, rigor y destreza se practicaba la caballería. Los reyes querían que por su condición de reyes e invencibles se les prestara vasallaje y si así no se hacía pedían campo para que en él resplandeciera la verdad y dejaban al arbitrio de los caballeros de la ciudad la elección de las armas: a caballo con adarga y lanza o a pie con espada y pica...

Si Felipe II confía en los caballeros para resolver los problemas del reino, nada tiene de extraño que Alonso Quijano, que pudo ver con los ojos de Miguel de Cervantes estas fiestas, ofrezca solución al peligro turco: "¿Hay más sino mandar su Majestad por público pregón que se junten en la Corte para un día señalado todos los caballeros andantes que vagan por España...?"

Para saber más

Gil-Albarellos, S., *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, Valladolid, 1999.

Riquer, M. de, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, 1992.

Riquer, M. de, *Caballeros medievales y sus armas*, Madrid, 1999.

Victorio, J., *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, 1995.